

Plauto y Terencio en el Renacimiento español: la *Tragicomoedia Gastrimargus* de Jaime Romañá*

Manuel MOLINA SÁNCHEZ
Universidad de Granada

Resumen

La presencia de Plauto y Terencio en el Renacimiento español no es muy prolija. Las condiciones ideológicas en que se desenvuelve la España del siglo XVI no son muy propicias para un adecuado desarrollo del pensamiento humanístico. Y, si bien hay una diferencia importante entre la primera y la segunda mitad del siglo, no puede hablarse de un humanismo español pleno. El resultado es que los comediógrafos antiguos, aunque respetados en las aulas universitarias, son vetados en la enseñanza que imparten las órdenes religiosas, en especial la Compañía de Jesús. Pese a ello, la influencia de Plauto y Terencio se deja sentir en unas cuantas obras, de las que, por desgracia, nos ha llegado muy poco. En medio de este panorama la conservación de una comedia como *Gastrimargus* es una excepción, al tiempo que un buen ejemplo de lo que pudo ser la comedia humanística latina en la España del XVI. La obra ha sido publicada en la revista electrónica *TeatrEsco*. Se ofrece aquí en forma impresa un avance de su significación, así como una invitación a su consulta en la red.

Abstract

The influence of Plautus and Terence in the Spanish Renaissance was slight. The ideological circumstances of 16th century Spain did not encourage the development of humanistic thought. And although there is a significant difference between the situation in the first half of the century and that of the second, we cannot speak of the existence of a Spanish Humanism in the full sense of the term. Thus the comic writers of Antiquity were studied at the university, but they were not taught in schools run by religious orders, especially by the Jesuits. Despite this, the influence of Plautus and Terence can be seen in several works, of which only a few, unfortunately, have survived. In this context, the survival of such a comedy as the *Gastrimargus* is an exception and provides a good example of what Latin humanistic comedy in 16th century Spain might have been like. The work has been published in the electronic journal *TeatrEsco*. The following article provides an introduction 'on paper' to its relevance,

*Texto correspondiente, con ligeros retoques, a la conferencia pronunciada en el *XLIX Simposio Internacional de Estudios Clásicos*, celebrado en Rosario (Argentina), los días 3 al 6 de octubre de 2006.

Flor. Il., 18 (2007), pp. 311-331.

and hopefully will encourage the reader to consult the work on the web.

Palabras clave: Plauto, Terencio, Renacimiento español, teatro latino, comedia humanística, Romañá/Romanyà.

“Spain is different”, reza un conocido dicho anglosajón, muy popular en la España de los setenta y los ochenta, en la actualidad, por fortuna, algo olvidado o, al menos, carente de fundamento. Aunque, a decir verdad, y para expresarlo sin rodeos, ¿no sería más apropiado “España siempre fue diferente”? No es el lugar ni el momento oportunos de hacer un recorrido por la historia de la Península, pero, en una reducción simplista y sin pretensiones científicas, siempre nos ha parecido que España, salvo en contadas etapas de su historia, ha caminado la mayor parte del tiempo a remolque de los países vecinos del norte.

Ésta es al menos la impresión que se obtiene cuando, centrándonos ya en el tema de nuestro trabajo, uno lee el excelente *Panoramasocial del humanismo español (1500-1800)*, del profesor Luis Gil. En efecto, “como rasgo común de los *studia humanitatis* españoles –dice el doctor Gil– en el período de tres siglos [XVI, XVII y XVIII], salvo los esperanzados intentos de apertura y aproximación a Europa de principios del XVI y finales del XVIII, se ha de señalar la monotonía, por un lado, y el agónico debatirse, por otro, frente a lo que parece en cada momento ser su muerte definitiva. En la historia del humanismo español no hay hitos demarcadores que permitan una periodización semejante a la historia política o externa. Todo es gris, lineal, sin luces que destaquen claroscuros, ni accidentes que diversifiquen el paisaje. Todo es recurrente: el menosprecio social, las retribuciones míseras, la penuria de medios bibliográficos, la ineficacia de los métodos pedagógicos. Tal como si en tres siglos nada hubiese cambiado. También son parecidos los diagnósticos y los remedios propuestos a la, dijérase, perenne crisis. Los intentos de reforma, igualmente, terminan todos ellos en fracaso”¹. El resultado es que mientras, en el siglo XVI, la Europa ilustrada de Italia, Países Bajos y Alemania, principalmente, tomando como referente el mundo clásico, avanza en la búsqueda de nuevos horizontes culturales, la España de la Contrarreforma, abandonando los modelos humanísticos contemporáneos, se olvida de una parte de su pasado y se ancla en los valores más trasnochados, intentando reconquistar las posiciones perdidas.

El abandono y desconocimiento del latín, en este sentido, tienen mucho que ver con este retroceso: “La ignorancia, no ya del griego, sino del propio latín en

1. GIL, 1997, p. 12.

quienes estaban obligados a conocerlo, por mucho que se quiera disimular con argumentos especiosos, era una realidad que pesaba gravemente en la atmósfera cultural del siglo XVI, y no podía por menos de alarmar a los espíritus avisados en un período en que las restantes naciones europeas fraguaban su propia personalidad y abrían nuevos caminos al pensamiento y a la ciencia en el estudio afanoso de los clásicos greco-latinos. Porque el daño inferido a la evolución intelectual del país no residía tanto en la ignorancia de una lengua, como en los hábitos mentales a que el menosprecio de su aprendizaje, gradual y sistemático, se asociaba². Así se explica la reacción del licenciado Cristóbal de Villalón, en su obra *El Scholástico* (h. 1538), contra aquellos maestros que sólo enseñan “barbarismos y solecismos”, y sostienen que para las necesidades escolares sólo bastan “un çentones”, “un santoral” y “latín de himnos y oraciones”. Según estos “bárbaros idiotas”, continúa Villalón, los historiadores latinos inclinan a los “desasosiegos y tumultos de batalla”; los epigramáticos a “satirizar y morder a todos”; los poetas eróticos a la “lascivia del amor”; los cómicos a “seguir las ramerías”, a aficionarse a “çenas y combites”, a instruirse en “lenocinios, mentiras y traiciones”³. Estas réplicas de Villalón no son sino una muestra de la fuerte corriente antihumanística que prevalece en la España de mediados del XVI.

Es cierto que ésta no es la tónica general y que al lado de estos botarates hay que situar figuras tan señeras como Garcilaso, Fray Luis de León o el Brocense, por citar sólo tres nombres de nuestra literatura nacional, cuya obra presupone un conocimiento profundo de los clásicos. Pero qué duda cabe de que esa tendencia reaccionaria constituye una rémora en el pensamiento de la época, un obstáculo importante en el camino de progreso intelectual, cuya repercusión se ha dejado sentir hasta nuestros días: la España feudal y sacralizante ha impuesto su hegemonía ideológica prácticamente hasta finales del siglo XX.

Tal vez por ello sea preferible, para un adecuado acercamiento al teatro renacentista español, repasar primero las tres manifestaciones que, según Othón Arróniz, caracterizan al teatro de la época, y dilucidar después las diferencias que las diversas creaciones dramáticas mantienen en razón de la distinta etapa de su confección: época de Carlos V o época de Felipe II.

Afirma Arróniz que “la invasión del humanismo renacentista en España tuvo principalmente tres manifestaciones en cuanto al teatro se refiere: 1) la comedia humanística en latín, 2) el teatro de colegio, y 3) las versiones y refundiciones de

2. GIL, 1997, p. 98.

3. Citado por GIL, 2006, p. 445.

textos dramáticos de la Antigüedad griega y latina⁴.

En efecto, una parte del teatro elaborado en el XVI español lo constituye la llamada “comedia humanística latina”. Es un tipo de teatro vinculado a las aulas y paraninfos universitarios, que, partiendo de la antigua comedia latina de Plauto y Terencio y siguiendo los modelos propuestos por la comedia humanística italiana, persigue sobre todo el aprendizaje y adiestramiento de los alumnos en el uso de la lengua y retórica latinas⁵. A este grupo pertenecen las obras de Hércules Floro, Juan Maldonado, Juan de Mal Lara, Juan Pérez (Petreyo), Juan Lorenzo Palmireno, Bartolomé Barrientos y Francisco Sánchez de las Brozas (el Brocense). Así mismo se incluyen dentro de esta tendencia humanística, aunque con matices diferentes, las comedias de Juan de Valencia y Jaime Romanyà / Romañá.

El problema principal que plantean estas comedias es que se ha conservado muy poco de ellas. Son más las noticias que han llegado a nosotros que los textos transmitidos. De todos los autores citados sólo se conservan: impresas, dos obras de Floro (la *Tragoedia Galathea* y la *Comoedia Zaphira*)⁶, las *Comoediae quatuor* de Petreyo⁷, la *Hispaniola* de Maldonado⁸, y la *Fabella Aenaria* de Palmireno⁹; manuscritas, la *Ate relegata et Minerva restituta* de Petreyo¹⁰, la *Apollinis fabula* del Brocense¹¹, dos comedias de Juan de Valencia (*Comoedia prodigi filii* y *Nineusis, comoedia de divite epulone*)¹² y la *Tragicomoedia Gastrimargus* de Romañá¹³.

Con el teatro de colegio ocurre todo lo contrario¹⁴: nos han llegado muchas obras y pocos autores. La razón es que este tipo de teatro fue en gran medida concebido como pasatiempo estudiantil para ser representado en las celebraciones que

4. ARRÓNIZ, 1969, p. 12.

5. Véase al respecto GARCÍA SORIANO, 1945, ALONSO ASENJO, 1998, y MAESTRE MAESTRE, 1998.

6. Cf. ALONSO ASENJO, 1995, y ALCINA ROVIRA, 2000.

7. Cf. ALVAR EZQUERRA, 1983.

8. Editada por DURÁN RAMAS, 1983.

9. Cf. ALONSO ASENJO, 1997 y 2004, MAESTRE MAESTRE, 1998 y 2000.

10. Véase MOREL-FATIO, 1903, y ALVAR EZQUERRA, 1983, pp. 207-209.

11. Cf. MAESTRE MAESTRE, 1989.

12. Cf. LÓPEZ DE TORO, 1971. Por desgracia, el manuscrito en que se conservan estas comedias, y que utilizó López de Toro para su edición de la *Comoedia prodigi filii*, se encuentra hoy en paradero desconocido.

13. Algunas noticias sobre *Gastrimargus* en BOVER, 1976, ROMEU I FIGUERAS, 1995, p. 129 s., y MAS I VIVES, 2003, p. 314 s.

14. Sobre el teatro de colegio véase sobre todo GARCÍA SORIANO, 1945, y ALONSO ASENJO, 2001.

a lo largo del año tenían lugar en los colegios de las órdenes religiosas. No es, pues, un teatro destinado a la imprenta, ni a preservar el nombre de su creador. Téngase presente que, a veces, eran los propios estudiantes no sólo los actores, sino también los autores de las obras. El resultado es que se conservan multitud de piezas, todas ellas manuscritas, y muy pocos nombres¹⁵. Entre ellos cabe destacar los de Pedro Pablo de Acevedo, Juan Bonifacio, Andrés Rodríguez, Hernando de Ávila, Miguel Venegas, Francisco Ximénez y Guillermo Barceló. Todos ellos pertenecen a la centuria del XVI y a la Compañía de Jesús. De hecho serán los jesuitas, entre las distintas órdenes religiosas, los que, como institución dedicada a la enseñanza, fijen definitivamente la costumbre de utilizar las tablas como medio de instrucción pedagógica, al tiempo que como forma de expansión de la doctrina e intereses de la Compañía.

Pese a todo, no debe pensarse que el teatro de los jesuitas es un teatro de importancia menor. Si hemos de hacer caso a Arróniz, “este teatro fue el catalizador que precipitó y aglutinó –aun en la España de Carlos V– los elementos básicos, los presupuestos espirituales de los que saldría la gran explosión dramática del Siglo de Oro”¹⁶. Y si este parecer nos puede resultar algo exagerado, no lo es tanto el de Wilson y Moir cuando afirman que “el teatro escolar contribuyó en gran modo a la formación de la ‘comedia nueva’ y del auto sacramental. Y no sólo por las características de las obras debidas a estos autores, sino también por las características de los hombres que se educaron en las universidades y en los colegios de los jesuitas... El teatro escolar formó un elemento educado y sustancial de los auditorios de los teatros públicos”¹⁷.

El rasgo más destacado del teatro escolar es el adoctrinamiento, no sólo de los alumnos en el aprendizaje de los rudimentos del latín, sino también del público que asiste al espectáculo, en la formación de los valores religiosos y en la difusión de las buenas artes docentes de los maestros de la Compañía. De ahí que, desde el principio, el teatro jesuita español, frente a lo establecido en la *Ratio Studiorum* y frente a la práctica habitual de otros países europeos, mezcle el latín con el castellano, en su afán de contentar a un público en su mayor parte inculto, que de este modo podría percibir nítidamente los fines perseguidos por los padres de la Orden. De ahí también la presencia de “entremeses” en las comedias, con ese chispeante lenguaje coloquial y su temática liviana, que tanto chocan en obras de esta índole. Son todos

15. Una relación completa de obras y autores puede verse en ALONSO ASENJO, 2006.

16. ARRÓNIZ, 1977, p. 30.

17. WILSON-MOIR, 1974, p. 59.

estos factores los que, en los últimos años, han llevado a los estudiosos del teatro, tanto latino como hispánico, a editar unas obras manuscritas, durante mucho tiempo olvidadas en los archivos y bibliotecas.

La última de las manifestaciones apuntadas por Arróniz se refiere a las versiones y refundiciones de textos dramáticos antiguos. Tres nombres destacan en este apartado: el del escritor y médico salmantino Francisco López de Villalobos, que publicó en Zaragoza, en 1515, una traducción del *Amphitruo* plautino, con numerosas ediciones posteriores; el de Fernán Pérez de Oliva, catedrático y Rector de la Universidad de Salamanca, traductor también del *Anfitrión* (1525), así como de la *Electra* de Sófocles y la *Hécuba* de Eurípides (1585); y el de Pedro Simón Abril, traductor de Terencio (*Las seis comedias de Terencio*, 1583).

Con lo mencionado hasta ahora queda cubierta la mayor parte de la producción dramática latina del Renacimiento español. Hay un aspecto, sin embargo, aún no tratado que merece la pena examinar. Existe una clara diferencia entre el teatro compuesto en la época de Carlos V (primera mitad del XVI) y el correspondiente a la época de Felipe II (segunda mitad del siglo). La producción dramática de la primera mitad del XVI registra una gran influencia de la comedia humanística italiana. Es un teatro escrito mayormente en latín que, sin renunciar a su finalidad docente, muestra un carácter desenfadado, abierto, muy al estilo de la antigua comedia de Plauto y Terencio, por quienes siente verdadera devoción. A él pertenece gran parte de lo que hemos llamado “comedia humanística latina”. Con la llegada de la Contrarreforma los ideales humanísticos sufren un serio revés. Los comediógrafos latinos, por ejemplo, quedan excluidos de una parte importante de la enseñanza: la impartida en los colegios de los jesuitas. San Ignacio ordena en 1553 que se suprima en los colegios de la Compañía la lectura de Vives, Erasmo y Terencio¹⁸. Y, aunque en la práctica este mandato no fue cumplido del todo, como demuestra la presencia del comediógrafo en los textos dramáticos conservados, provocó una purga de los autores enseñados: se trataba de que los estudiantes aprendiesen “lo bueno de Terencio, limpio, puro y preciso, sin ninguna de las impurezas que tiene en el original”¹⁹. Es la época de nacimiento y apogeo del teatro escolar, que perdurará hasta bien entrado el siglo XVII.

¿Qué lugar ocupa en este panorama teatral del XVI la *Tragicomoedia Gastrimargus appellata*, del mallorquín Jaume Romanyà? Unas notas previas sobre su autor, el manuscrito y la fecha y lugar de representación de la obra pueden

18. Cf. GIL, 2006, p. 447.

19. GIL, 2006, p. 449.

servirnos de aclaración. En ellas seguimos lo expuesto por Julio Alonso en la introducción a la edición que, juntamente con quien esto escribe, hemos publicado en la revista electrónica *TeatrEsco*²⁰.

La *Tragicomoedia Gastrimargus* se conserva en un único manuscrito (el 1477 de la Biblioteca de Cataluña), perteneciente al último tercio del siglo XVI²¹. De su autor, el presbítero mallorquín Jaime Romañá, sabemos sobre todo lo que nos transmite Joaquim María Bover en su *Biblioteca de escritores baleares* (Mallorca, 1868). Por la importancia de su noticia, reproducimos aquí el texto de su biografía:

“Romañá (Jaime). Sacerdote mallorquín, natural de la villa de Sansellas. En 1535 tenía escuela pública de gramática y contaba entre sus discípulos á un hijo de Francisco Serralta llamado Agustín. Fué doctor en sagrada teología, poeta latino, autor de dos largas composiciones en verso dedicadas á Carlos V, cuando su venida á esta capital en 1541, que insertó Juan Odón Gomis en la relación de los festejos celebrados con aquel motivo, y el primer balear que ha cultivado en el espresado idioma la poesía dramática. La única producción suya que hemos visto de esta clase, es una comedia muy parecida á las de Plauto y Terencio, dividida en cinco actos y cada uno en escenas, que encontramos años há, de letra del cronista Binimelis, escrita en fóllo, entre los desechos de una biblioteca antigua de la villa de Felanitx”²².

Transcribe a continuación Bover la “Nota del copista”, la lista de *Personae*, que en el manuscrito se encuentra al final, el *Argumentum* y el *Prologus*. Y termina diciendo:

“Esta comedia, ya que no por su mérito, es interesante para la historia del arte dramático, porque puede decirse que se le ve en ella en su primer desarrollo y como en su infancia. Por su asunto, tomado de la historia sagrada, pertenece á los *misterios*, á los que en los siglos medios debió su origen el teatro moderno, al paso que en sus formas y en su lenguaje, aunque rudo muchas veces y

20. Cf. ALONSO ASENJO–MOLINA SÁNCHEZ, 2006.

21. Véase para su descripción DURAN, 1998, p. 268.

22. BOVER, 1976, p. 291.

sin combinación métrica de ningún género, se observan reminiscencias de los autores clásicos latinos, especialmente de Terencio, que con tanto ardor eran estudiados é imitados en el siglo XVI²³.

Por la “Nota del copista”, el cronista Juan Binimelis, según nos ha dicho Bover, sabemos que la obra se representó el 2-de mayo de 1562 en la Plaza Mayor de Mallorca, ante un numerosísimo público (8000 personas), entre las que se hallaba lo más granado de la ciudad. He aquí la descripción de Binimelis:

“Nueva tragicomedia llamada *Gastrimargo*. Fue compuesta por el maestro balear Jaime Romañá y representada en la plaza pública de Mallorca, el 2 de mayo de 1562. Se hallaban sentados allí, delante de la escena, dos obispos: uno era Diego de Arnedo, el otro de L’Alguer, juez de residencia de Baleares aquel año. Estaba también entre ellos D. Guillermo de Rocafull, Virrey de la isla de Mallorca. En el grupo de éstos se encontraban también los seis jurados de nuestra ciudad y todos los que ostentaban algún cargo importante de la ciudad estaban sentados allí. Estaban presentes todos los doctores, tanto de Teología, como de Derecho y Medicina. Y todos los caballeros y muchos labradores vinieron aquel día a ver el espectáculo. En fin, de pie se hallaba casi toda la población de la ciudad. Por lo que deduzco que entre los hombres y las muchas mujeres presentes había un número de 8000 personas. Yo por mi parte me puse a las órdenes de mi maestro en el papel de uno de los personajes que habían sido incluidos en esta tragicomedia. El nombre de mi personaje fue el parásito Polífago²⁴.

23. BOVER, 1976, p. 293.

24. *Nova tragicomoedia Gastrimargus appellata. Inventaque fuit a magistro Iacobo Romagnano Baleari recitataque fuit in foro publico Balearico, 2 mai 1562. Erant enim illic ante theatrum sedentes duo Episcopi: alter D. Didacus de Arnedo, alter vero erat del Alguer, iudex residentiae illo anno apud Baleares. Erat item alter illorum D. Guilermus de Rocha full, prorex Maioricae insulae. Erant quoque in coetu istorum omnes 6 iurati civitatis nostrae, et etiam omnes qui regimen aliquod civitatis praecipuum habebant illic sedebant. Omnesque doctores; tam theologiae, quam etiam iuris atque medicinae periti aderant. Omnesque insulae nostrae equites multique illo die agricolae visum venerunt. Et tandem omnis fere coetus civitatis stabat. Concludo igitur quod inter homines et multas mulieres quae aderant fuisse numerum gentium*

Viene después el Argumento, de ocho versos, y el Prólogo, que por su relevancia transcribimos a continuación:

“Afamados espectadores de merecido prestigio, notables varones de excelsa virtud, os traigo una comedia confeccionada con nuevo argumento y bajo una nueva perspectiva cómica. Se llama *Gastrimargo*, porque sigue los pasos de aquel famoso rico glotón del Evangelio. Partiendo de aquí, con renovado planteamiento, ha traspasado sus fronteras y, penetrando en el escabroso terreno de la tragedia y de las dolorosas tribulaciones, mezcla el placer con la tristeza. Así puede llamársele ‘tragicomedia’, el mismo género poético al que pertenecen *Acolasto*, *Josefina* y *Celestina*, tan conocida y querida entre los hispanos. Pero, ¿dónde se representará esta comedia? Para mayor seguridad y acogida, se hospedaré para servirle en la casa de su querido señor Honorato Juan, al que acuden todas las personas de bien. De su virtud mejor guardar silencio que decir nimiedades. Pero si vosotros nos otorgáis también vuestro favor, se representará también aquí ante vosotros con esmero. ¿Qué mascullas tú, deslenguado, que no puede decirse que una cosa sería haga gracia? ¿Qué impide decir la verdad riendo? ¿No satiriza el malicioso Flaco todos los vicios de su amigo haciéndole reír y, penetrando en su interior, se burla de sus intimidades? ¿Qué prohíbe que nosotros mostremos al pueblo invitado al espectáculo el camino que nos precipita al Tártaro y el que nos eleva al cielo y nos hace felices? Esto es lo que tú, ilustre espectador, podrás ver a través de los personajes de *Gastrimargo* y *Lázaro*: en el Infierno verás atormentarse a uno de ellos por sus pecados, gozar en el Paraíso al otro por sus virtudes y padecimientos. Y no es otra cosa lo que se afirma en el Santo Evangelio, sino que se instruye con sencillez y claridad a los que lo desconocen. También destacados filósofos, Esopo, experto educador de las costumbres humanas, y el divino y sabio Platón, instruyeron en ocasiones a los ignorantes y los hicieron mejores.

8000. *Ego autem pro uno ex his personis (qui quidem in hac tragicomoedia introducti erant) praeceptorum meo inservivi. Nomen autem personae fuit Poliphagus parasitus. (Gastrim., fol. 1r, ed. y trad. nuestras).*

Flor. II., 18 (2007), pp. 311-331.

Pero toquemos ya a retirada, con el ruego de que penséis en todo lo bueno que aquí se expone, en la consideración de que no es un impío, sino un católico quien os lo ofrece. Salud tengáis, ilustres espectadores”²⁵.

25. *Apporto ad vos, viri percelebres maximis
meritis et virtutibus insignes, comoediam* 10
*novo argumento et ratione nova comica
contextam, Gastrimargum appellatam, quoniam
de illo guloso divite evangelico ea
consignata est. Vnde ipsa recogente exiit*
fines suos et, in tragicas turbas atque 15
*luctiferas aerumnas progressa, gaudium
maerore permiscet, ut eam tragicomoediam
dicere liceat, quo genere poematis constant*
Acolastus, Iosephina et Celestina, apud
Hispanos celebratissima et gratissima. 20
At vero ubi haec agetur nunc comoedia?
Quo tutior sit et acceptior, recipiet se
servula sui in penates domini Honorati
Ioannis, ad quem omnes veniunt boni:
de cuius virtute silere melius est quam 25
paucula dicere. Sed si vos nobis vestrum quoque
exhibeatis favorem, agetur etiam apud
vos studiose. Sed quid tu, livide, obmurmuras,
rem non dicere seriam facere ludicram?
Ridentem dicere verum quid vetat? Nonne 30
omne vafer vitium ridenti Flaccus amico
tangit et admissus circum praecordia ludit?
Quid prohibet nos populo ad spectaculum allecto
aperire quae via nos ad Tartara praecipitet,
quae ad superos elevet beatosque faciat? 35
Hoc tu, spectator optime, videre hic poteris
per Gastrimargum et Lazarum: quorum alterum
in Inferno videbis cruciari propter
sua scelera, alterum in Paradiso laetari
cernes virtutes ob suas et patientiam. 40
Nec hoc sacro sancto derogat Evangelio,
sed ignaros simplicius et apertius instruit.
Quin et gravissimi philosophi, callidus

Al margen de los calcos directos de Salustio²⁶, Horacio²⁷ y Persio²⁸, destacan en este Prólogo tres aspectos. En primer lugar, la argumentación que el autor ofrece para justificar el paso de su obra de “comedia” a “tragicomedia”. Ya en el *Amphitruo* Plauto, como es sabido, planteaba esta transformación basándose en el hecho de que en la comedia intervenían dioses y reyes²⁹. Romaña, que sin duda conocía este precedente, ha preferido recurrir a los ejemplos más cercanos del *Acolastus*, de Gnafeio, la *Tragedia Josephina*, de Miguel de Carvajal, y *La Celestina* de Rojas. Con ello el autor sitúa su obra al lado de tres de las producciones dramáticas más conocidas en el ambiente hispánico contemporáneo³⁰.

El segundo aspecto a resaltar es el lugar de representación de la pieza. Deja muy claro Romaña que el sitio idóneo para su escenificación es la casa de Honorato Juan. Este dato, como certeramente apunta Julio Alonso, casa mal con la indicación de la nota de Binimelis de que la obra se representó en 1562. En efecto, Honorato Juan, el insigne preceptor de Felipe II y de su hijo Carlos³¹, nunca tuvo casa en Mallorca, sino en Valencia, donde residió especialmente de 1530 a 1541. Ello implica

<i>docendi mores hominum Aesopus atque ille sapiientissimus et divinus Plato, interdum sic docuere rudes melioresque fecerunt. Sed nos canamus iam tandem receptui, vos obsecrantes consulatis ut boni hoc quidquid est nec ab impio at catolico factum aestimetis. Iam valet, viri optimi.</i>	45 50
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------

(Gastrim., fols. 1r-v, ed. y trad. nuestras)

26. V. 25 s. = Sall., *Iug.* 19.2,1 *Nam de Carthagine silere melius puto quam parum dicere.*

27. V. 30 = Hor., *Sat.* 1.1,24 *Percurram –quamquam ridentem dicere verum / quid vetat?*

28. Los vv. 31-32 son copia exacta de Pers., 1.116-117.

29. Vv. 50-63.

30. La primera pieza, *Acolastus*, es la célebre obra de Gulielmus Gnapheus, publicada en 1529, inspirada en la parábola del hijo pródigo de Lucas 15.11-32. Tuvo gran influencia en el panorama teatral europeo (cf. ATKINSON, 1964, p. 4, n. 6, y FRADEJAS, 1981) y en España gozó de pronta estima en el teatro escolar (cf. ALONSO ASENJO, 2001, § 4, y MOLINA SÁNCHEZ, 2004, p. 1). La *Tragedia llamada Josefina*, de Miguel de Carvajal (hacia 1535), pertenece al drama religioso de tradición medieval y puede considerarse una de las grandes obras del teatro español anterior a Lope de Vega (ed. GILLET, 1932). *La Celestina* es de sobra conocida y ha sido magistralmente estudiada por la filología hispánica. En cuanto a las fluctuaciones de significación de los términos ‘comedia’, ‘tragedia’ y ‘tragicomedia’ en el teatro de la época, véase HERRICK, 1962, STÄUBLE, 1980, y RUGGERIO, 1982.

31. Cf. SANCHÍS MORENO, 2002.

que la representación en Mallorca en 1562 no fue la primera puesta en escena de la comedia, sino que debió escenificarse antes en Valencia, en la década de los treinta, en casa de Honorato Juan, y quizás también después en la Academia que Romaña regentaba en Mallorca desde 1535. Esto explicaría la presencia de un público culto conocedor de tecnicismos literarios, a quien van dirigidos los primeros versos del Prólogo, y la alusión al *Acolastus*, la *Josefina* y *La Celestina*, piezas cuya influencia y cercanía se perciben mucho mejor en la década de los treinta que de los sesenta. Ello encajaría mejor, por último, con el empleo exclusivo del latín y de una trama bastante atrevida y en ocasiones licenciosa, rasgos éstos más propios del teatro de la primera mitad del XVI que del de la segunda.

El tercer y último aspecto reseñable del Prólogo es la vinculación que Romaña establece entre su obra y el drama bíblico. *Gastrimargus* no es de hecho sino una dramatización de la parábola evangélica del mendigo Lázaro y el rico epulón³². Con ello el autor se inserta en la corriente del “Terencio cristiano”, que tan en boga estuvo en los Países Bajos de los años treinta y cuarenta del siglo XVI, con los nombres de Gnafeo (*Acolastus*), Macropedio (*Asotus*), Papeo (*Samarites*) y Brecht (*Euripus*); corriente que culminaría con la publicación a finales de siglo (a partir de 1591) del *Terentius Christianus* de Cornelius Schonaeus. En España esta tendencia fue sobre todo cultivada en el teatro jesuítico. En concreto, la parábola de Lázaro y el rico avariento se encuentra en la base de la *Tragicomedia de divite Epulone*, compuesta y representada entre 1591 y 1603 por el jesuita mallorquín Guillermo Barceló³³. Previamente, por los años sesenta o poco antes³⁴, Juan de Valencia, canónigo racionero de Málaga, había compuesto la *Nineusis, comoedia de divite epulone*, cuyo manuscrito, utilizado por López de Toro en 1971, como ya dijimos³⁵, se encuentra hoy perdido. Tanto una como otra alternan el latín con el castellano y difieren de *Gastrimargus* en el planteamiento dramático.

Porque, si por su tema la tragicomedia de Romaña se inscribe en el drama bíblico, por su tratamiento se acerca mucho más a la comedia humanística de imitación clásica. En efecto, la temática bíblica, si hemos de ser rigurosos, es sólo una excusa para poner en escena toda la pasión que Romaña siente por la comedia latina de Plauto y Terencio. No hace falta releer mucho el *Gastrimargus* para percibir esto de forma clara. Ya en la simple organización de sus partes (Argumento, Prólogo,

32. Cf. Luc. 16.19-31.

33. Cf. SIERRA DE CÓZAR, 1997.

34. Véase GARCÍA SORIANO, 1945, p. 14.

35. Cf. *supra*, nota 12.

Actos y Escenas) sigue un esquema clásico. Lo mismo puede decirse de la tipología del Argumento y del Prólogo: el Argumento concebido como un breve resumen del contenido de la obra, y el Prólogo como explicación inicial de las circunstancias que rodean su representación y exposición de los objetivos que se persiguen. Pero es sobre todo en su lenguaje y en sus personajes donde Romaña ha querido rendir homenaje a la *palliata* antigua. Así, en cuanto al lenguaje, son frecuentes los insultos, las expresiones fuertes, los giros coloquiales que adornan las comedias de Plauto y Terencio. De éstos, además, toma citas directas y reproduce el lenguaje técnico dramático para la indicación de entradas y salidas de personajes en escena, situación de las casas en el escenario, desplazamiento en escena, etc.

Los personajes son también los típicos de la *palliata*: un amo rico, dos esclavos, dos parásitos, un joven, una cortesana, una alcahueta, una criada, un cocinero, dos soldados... Parecería que nos hallamos en medio de una obra de Plauto, si no fuera porque, por su condición de drama bíblico, la comedia introduce también en escena a un mendigo, un confesor, dos rabinos, un profeta y dos demonios. A ellos hay que añadir la presencia de personajes de la época, como los médicos, tan frecuentes como blanco de crítica en la comedia humanística, o los sepultureros. Sus nombres, la mayoría de ellos parientes³⁶, reproducen asimismo esa simbiosis clásico-bíblica: tenemos por un lado *Gastrimargus*, *Pamphagus*, *Catulus*, *Poliphagus*, *Saperda*, *Pseudopartenos*, *Vulpecula*, *Neophilus*, *Sophronius*, *Omnivorus*, *Abligurrinus*, *Moria*; por otro, *Lazarus*, *Pharisaeus*, *Moises*, *Aaron*, *Abel*, *Abraham*, *Starotus* y *Nembrotus*. En cualquier caso, son personajes reales, no alegóricos, como los que encontramos en la mayoría de piezas escolares de la época. Conservan, además, las peculiaridades propias de su tipología, tal como los caracterizó la comedia en la antigüedad.

La acción transcurre casi en su totalidad en ambiente pagano y nos trae a la memoria las frecuentes escenas de cocineros, siervos, jóvenes enamorados y alcahuetas que caracterizan a la *palliata* antigua. Las constantes idas y venidas de unos y otros, con su trajín característico, dan vida a la escena y le confieren interés y dinamismo. En este punto no se ha de olvidar la influencia de *La Celestina*, muy extendida en todo el teatro hispánico del XVI, personificada en la vieja *lena* Vulpécula, que con sus artes y mejunjes consigue que pueda hacerse pasar por doncella quien no lo es, la meretriz Pseudopartenos. Sólo el Acto V y dos pequeñas escenas anteriores (la escena I del Acto II en que aparece Lázaro y la I del Acto IV con la entrada del confesor) nos recuerdan que la obra parte de una parábola

36. Sobre los nombres de los personajes en la *palliata* véase LÓPEZ LÓPEZ, 1991.

evangélica y persigue un fin ejemplarizante, con la condena de Gastrimargo a sufrir las llamas del Infierno ante el azote de dos terribles demonios.

La métrica del *Gastrimargus* entronca también con el verso clásico. Esto no quiere decir que la obra reproduzca los esquemas métricos de la *palliata*, sino que conserva vestigios del ritmo característico de la comedia antigua. En efecto, aunque la base prosódica difiere mucho de las pautas del latín clásico y en este sentido la escansión de los pies métricos es bastante libre, la comedia utiliza el mismo ritmo yambo-trocaico de la *palliata*. Abundan en consecuencia los septenarios y octonarios yambo-trocaicos, seguidos de los senarios yámbicos, menos frecuentes. Pero no se atienen a ningún esquema determinado, sino que se mezclan inopinadamente.

Por último, desde un punto de vista dramático, la obra presenta una trama bien estructurada. A pesar de que no se conserva íntegra³⁷, el hilo conductor se mantiene de principio a fin sin grandes altibajos. Las indicaciones escénicas, sin que pueda hablarse de la profusión de las utilizadas por Plauto, tan preocupado siempre por la precisión del movimiento escénico, son lo suficientemente claras como para saber sin dificultad la dirección y procedencia de los personajes. El espacio escénico, concebido a la manera de la escena romana, consta, según se desprende del texto, de tres casas (pertenecientes a los personajes de Gastrimargo, Neófilo y Pseudopartenos, junto con los miembros de su servidumbre). A este respecto hay que valorar muy positivamente el hecho de que, pese al abultado número de personajes (29 en total), como era habitual en el teatro de la época, el autor ha sabido conjugar la actuación de cada uno de ellos apropiadamente e indicarnos con maestría su movimiento.

Como muestra del buen hacer de Romaña y de su acercamiento al mundo clásico, presentamos aquí el texto de la Escena II del Acto II. En ella Sofronio, esclavo de Neófilo, intenta convencer a su joven amo de los peligros del amor. Éste, que no puede resistir por más tiempo su soledad, queda prendado de la belleza de Pseudopartenos:

Acto II, Escena II

Neófilo, Sofronio, Pseudopartenos, Vulpécula

NEÓFILO.— La mayor parte de mis compañeros hace ya tiempo que dedican sus desvelos a sus amores. Yo me consumo continuamente y languidezco de amor, pero aún no he encontrado muchacha alguna a la que enamorar, a la que

37. Falta la escena IV del Acto V y está incompleta la V del III. Asimismo se echa en falta la intervención de algunos personajes (en concreto, la de los sepultureros *Meribibulus* y *Mussio*).

servir. ¡Ea, pues! Basta ya de tibiezas. He de hallar una hermosa joven amante.

SOFRONIO.— ¡Cuánto más te valdría dirigir tu ánimo a cosas mejores, que meterte en ese laberinto para tan delicado asunto, de donde con ningún hilo, sino sólo con la ayuda divina podrás salir!³⁸

NEÓFILO.— Pero yo no me esforzaré lo más mínimo por salir, siempre que me cuide Amor y me sea favorable la resplandeciente Venus.

SOFRONIO.— Las luces tenues³⁹ siempre favorecen los planes malvados, pero nos sumergirán en medio de olas y tormentas. Y si abres una vez la ventana al amor, mil jóvenes te complacerán y te verás obligado a cumplir tus promesas. Pero una vez que te hayas atado la cadena al cuello, ¡qué dura esclavitud te aguarda!, ¡qué tormentos!, ¡qué afanes!, ¡qué temores!, ¡qué preocupaciones!

NEÓFILO.— Tú siempre presagiando males e imaginando los mayores peligros. El amor no es igual para todos⁴⁰. Quizás a mí me sonría la fortuna.

SOFRONIO.— Como es su costumbre, primero se acercará a ti con risueña caricia, para luego arrojarte a los acantilados.

NEÓFILO.— Calla ya. ¿Qué joven es ésta que a Diana supera en belleza? Parece una ninfa saliendo del tálamo. ¡Qué hermosa, qué porte tan halagador, qué compostura, qué elegancia! ¡Oh, si la fortuna estuviese de mi parte!

SOFRONIO.— ¡Oh, ojalá no lo esté tu desgracia!

NEÓFILO.— Contemplémosla desde aquí mientras pasa.

PSEUDOPARTENOS.— ¿Quién es aquel muchacho que tanto nos mira? ¡Qué buena pinta tiene! Parece un pichoncito de Venus.

NEÓFILO.— ¡Oh, qué afortunado sería, si fuese un pichoncito de Venus! Lo sería tuyo, por Hércules, pues tú eres otra Venus: así brilla en ti el halo divino.

38. Alusión al hilo de Ariadna y el laberinto de Minotauro.

39. Anfibología.

40. Cf. Verg., *Georg.* 3.244 *Amor omnibus idem*.

SOFRONIO.- ¡Eh!

PSEUDOPARTENOS.- ¡Por Cástor, no habrá amado tanto Venus a Adonis, como yo a ti, si quieres compartir un amor recíproco!

NEÓFILO.- ¡Ah, me entrego todo a ti! Acógeme como siervo tuyo. Haré lo que me ordenes.

PSEUDOPARTENOS.- Yo, en reciprocidad, me entrego también a ti y quiero ser tuya.

SOFRONIO.- ¡Por Júpiter supremo, ya has caído! Se acabó. Estás muerto.

NEÓFILO.- Al contrario, viviré una placentera vida con mi dulcísimo y queridísimo amor.

VULPÉCULA.- (*A Pseudopartenos*) No es este lugar muy seguro para llevar a cabo nuestros planes. Vayamos dentro para poder hablar con mayor libertad y profusión.

PSEUDOPARTENOS.- Dices bien, ve delante y abre la puerta.

SOFRONIO.- ¿Qué haces? ¿Te vas a meter en esa trampa? ¡Oh, desdichado y pobre de ti!

NEÓFILO.- Calla y espérame aquí hasta que salga.

SOFRONIO.- Me callaré, aunque a disgusto⁴¹.

41. *Actus secundi Scaena secunda*
Neophilus, Sophronius, Pseudopartenos, Vulpecula
 NEOPH.- *Plerique omnes mei aequales amoribus operam iam diu dant. Ego semper frigesco et securus amorum languet, necdum ullam reperi puellam quam adamem, cui serviam. Agedum, satis superque tepui. Invenienda est mihi amasia aliqua pulcherrima.*
 SOPHR.- *Quanto satius esset te melioribus animum intendere, quam istum labyrinthum in rem admirabilem ingredi, unde nullo filo, sed sola divina ope egredi possis!* 175
 NEOPH.- *At ego exire minime laborabo, si modo parcat Amor mihi favetque aurea Venus.*
 SOPHR.- *Malis inceptis semper levia favent lumina, sed in mediis nos defluent fluctibus atque procellis. Tum si fenestram semel patefacias amori, iuvenes tibi mille placebunt et tui cogeris esse nexus voti. Sed postquam nexueris collo catenam, quam te dura servitus manet, quanta supplicia, quot labores, quot metus, quot sollicitudines!* 180
 NEOPH.- *Tu semper ominaris mala maximaque fingis pericula.* 185

Llegamos así al final de nuestro trabajo. Nos preguntábamos antes qué lugar ocupa *Gastrimargus* en el panorama del teatro renacentista del XVI español. Creemos que con lo expuesto ha quedado claro que la tragicomedia de Román es una comedia

- Non idem omnibus amor est. Forsan mihi arridebit fortuna.*
 SOPHR.— *Vt solet, arridebit primo blanda tibi, mox te ad scopulos trahet.*
 NEOPH.— *Tace iam. Quae puella est haec quae splendore Dianam superat?*
Videtur nimpha procedens de thalamo. Quam venusta, quam
iucundo est vultu, quam ornata, quam elegans! O si mea 190
esset fortuna!
 SOPHR.— *O utinam non sit infortunium tuum!*
 NEOPH.— *Hinc*
eam contemnemur dum transeat.
 PSEVD.— *Quis est ille adolescens qui tam intuetur nos? Quam est formosulus!*
Esse videtur pullus
Veneris.
 NEOPH.— *O quam essem fortunatus, si Veneris essem pullus!*
Tuus hercle forem, nam tu Venus altera es: divina enim elucet 195
in te facies.
 SOPHR.— *Hem!*
 PSEVD.— *Ecce, non tam fuerit Veneri dilectus*
Adonis, quam tu eris mihi, si mutuo volueris amore
teneri!
 NEOPH.— *Hem, totum me tibi dedo! In servum me accipe tuum.*
Faciam quicquid mihi imperaveris.
 PSEVD.— *Ego quoque vicissim me*
tibi trado tuaque esse volo.
 SOPHR.— *Proh supreme Iuppiter, iam captus es!* 200
Actum est, scilicet peristi.
 NEOPH.— *Immo, vivam vitam*
iucundam cum meis amoribus dulcissimis atque
exoptatissimis.
 VVLP.— *Non tutus satis est hic ad peragenda*
omnia locus. Abeamus hinc intro ut liberior et uberius
possimus colloqui.
 PSEVD.— *Recte mones, i prae ac fores aperi.* 205
 SOPHR.— *Quid agis? In hanc te immittis nassam? O te miserum et perditum!*
 NEOPH.— *Tace et morare me hic, dum illinc exeo.*
 SOPHR.— *Tacebo etsi invitus.*
 (Gastrim., fol. 3r, ed. y trad. nuestras)

humanística latina que, partiendo de los modelos clásicos e incorporando elementos contemporáneos del Terencio cristiano y la comedia celestinesca, representa esa vertiente a la vez culta y popular del teatro español del XVI, observable en otras comedias, como la *Hispaniola* de Maldonado. De este modo, gracias a la excepcionalidad de estas obras, España, aunque “siempre fue diferente”, no perdió la esperanza de incorporarse al camino trazado por la Europa ilustrada⁴².

Bibliografía

- ALCINA ROVIRA, J.F., 2000: «La tragedia ‘Galathea’ de Hércules Florus y los inicios del teatro neolatino en la corona de Aragón», *Calamus Renascens*, 1, pp. 13-30.
- ALONSO ASENJO, J., 1995: «El teatro del humanista Hércules Floro», *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris (Homenatge a Amelia García-Valdecasas Jiménez)*, I, pp. 31-50.
- ALONSO ASENJO, J., 1997: «Dos mujeres de armas tomar en la *Fabellla Aenaria* de Palmireno», *Edad de Oro*, 16, pp. 29-52; corregido en *TeatrEsco. Anejos*, <http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/Revista/Anejos.html>.
- ALONSO ASENJO, J., 1998: “Panorama estudiantil del Renacimiento español”, en M. Chiabò-F. Doglio (eds.), *XXI Convegno Internazionale. Spettacoli Studenteschi nell’Europa Umanistica* (Anagni, 20-22 Giugno 1997), Roma; ed. electrónica, «Panorámica del teatro humanístico-universitario del Renacimiento hispánico», *TeatrEsco. Anejos*, <http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/Revista/Anejos.html>.
- ALONSO ASENJO, J., 2001: «Introducción al teatro de colegio de los jesuitas hispanos (siglo XVI)”, en *La ‘Tragedia de San Hermenegildo’ y otras obras del teatro español de colegio*, Valencia, 1995, T. I, pp. 13-81; corregido y adaptado en *TeatrEsco. Anejos*, <http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/Revista/Anejos.html>.
- ALONSO ASENJO, J., 2004: «*Palmyreni*, ‘*Fabellla Aenaria*’ / La ‘*Farsa Enaria*’ de Palmireno (1574)», *TeatrEsco*, 0, <http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/Revista/Revista0.htm>.

42. Este trabajo se inscribe dentro del Proyecto de investigación «Teatro escolar y humanístico del siglo XVI: estudio, edición crítica y comentario de la producción dramática de Hernando de Ávila, Juan de Cigorondo, Andrés Rodríguez y Jaime Romañá», subvencionado por la DGICYT (Ref. BFF2003-07362).

- ALONSO ASENJO, J., 2006: «Catálogo del Antiguo Teatro Escolar Hispánico», *TeatrEsco*, http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/BaseDatos/Bases_teatro_Escolar.ht.
- ALONSO ASENJO, J. – MOLINA SÁNCHEZ, M. (eds.), 2006: «Gastrimargus, tragicomedia humanística de J. Romanyà o Romañá», *TeatrEsco*, 1, <http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/Revista/Revista1/Revista1.htm>.
- ALVAR EZQUERRA, A., 1983: «Juan Pérez ('Petreius') y el teatro humanístico», en *Unidad y pluralidad en el mundo antiguo. Actas del VI Congreso Español de Estudios Clásicos*, II, Madrid, pp. 205-212.
- ARRÓNIZ, O., 1969: *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid.
- ARRÓNIZ, O., 1977: *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid.
- ATKINSON, W.E.D. (ed.), 1964: 'Acolastus'. *A Latin Play of the Sixteenth Century*, by Gulielmus Gnapheus, London, Ontario.
- BOVER, J.M.^a, 1976: *Biblioteca de escritores baleares*, Mallorca, 1868, facsímil, Barcelona, vol. II, n° 1080, pp. 291-293.
- DURAN, E. (dir.), 1998: *Repertori de manuscrits catalans (1474-1620)*, Barcelona, vol. I.
- DURÁN RAMAS, M.^a.A. (ed.), 1983: Juan de Maldonado, *Hispaniola / La Española*, Barcelona.
- FRADEJAS, J., 1981: «La parábola del hijo pródigo en el teatro y en la literatura», en F. Ramos Ortega (coord.), *Actas del Coloquio 'Teoría y realidad del teatro español del s. XVII: la influencia italiana'* (Roma, 16 a 19 de nov. de 1978), Roma, pp. 445-454.
- GARCÍA SORIANO, J., 1945: *El teatro universitario y humanístico en España*, Toledo.
- GIL, L., 1997: *Panorama social del humanismo español (1500-1800)*, Madrid, 1981, 2ª ed.
- GIL, L., 2006: «Terencio en España: del Medievo a la Ilustración», en *Estudios de humanismo y tradición clásica*, Madrid, 1984, pp. 95-125; reim. en A. Pociña-B. Rabaza-M. de F. Silva (eds.), *Estudios sobre Terencio*, Universidad de Granada, pp. 431-460.
- GILLET, J., 1932: *Tragedia Josephina*, Princeton-Paris (reim. New York, 1965).
- HERRICK, M.T., 1962: *Tragicomedy. Its Origin and Development in Italy, France and England*, University of Illinois Press, Urbana.
- LÓPEZ DE TORO, J., 1971: «Juan de Valencia, escenificador latino de la Biblia», en A.D. Kossoff-J. Amor y Vázquez (eds.), *Homenaje a William L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, Madrid, pp. 479-503.

- LÓPEZ LÓPEZ, M., 1991: *Los personajes de la comedia plautina: nombre y función*, Lérída.
- MAESTRE MAESTRE, J.M^a., 1989: «La mezcla de géneros en la literatura latina renacentista: a propósito de la *Apollinis fabula* del Brocense», *Actas del Simposio Internacional "IV Centenario de la publicación de la 'Minerva' del Brocense: 1587-1987"* (Cáceres-Brozas, mayo de 1987), Cáceres, pp. 145-187.
- MAESTRE MAESTRE, J.M^a., 1998: «El papel del teatro escolar en la enseñanza de la retórica y del latín durante el Renacimiento: en torno a la *Fabellā Aenaria* de Juan Lorenzo Palmireno», en J. Pérez i Durà-J.M^a. Estellés (eds.), *Los humanistas valencianos y sus relaciones con Europa: de Vives a Mayans*, Valencia, pp. 95-114.
- MAESTRE MAESTRE, J.M^a., 2000: *Juan Lorenzo Palmireno ensaya la Fabellā Aenaria con sus alumnos del Estudi General de València*, Dramaturgia y prólogo de Juli Leal y Josep Lluís Sirera, Valencia.
- MAS I VIVES, J. (dir.), 2003: *Diccionari del teatre a les Illes Balears*, Barcelona, vol. I.
- MOLINA SÁNCHEZ, M., 2004: «De las adaptaciones en el teatro jesuita: a propósito de *Acolastus*, coloquio latino representado en Montilla (Córdoba), en 1581», en J.M^a. Maestre Maestre-J. Pascual Barea-L. Charlo Brea (eds.), *Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico III. Homenaje al profesor Antonio Fontán*, Alcañiz-Madrid, 2002, vol. III, pp. 1209-1223; revisado, corregido y enriquecido con traducción en *TeatrEsco*, 0, <http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/Revista/Revista0.htm>.
- MOREL-FATIO, A., 1903: «*Ate relegata et Minerva restituta*, comédie de collègue représentée à Alcalá de Henares en 1539 ou 1540», *Bulletin Hispanique*, 5, pp. 9-24.
- ROMEU I FIGUERAS, J., 1995: *Teatre català antic*, Barcelona, vol. III.
- RUGGERIO, M.J., 1982: «Some Jesuit Contributions to the Use of the Term 'Comedia' in Spanish Dramaturgy», *Revista de Estudios Hispánicos*, 9, pp.197-203.
- SANCHÍS MORENO, F., 2002: *Honorato Juan: vida y recuerdo de un maestro de príncipes*, Valencia.
- SIERRA DE CÓZAR, A., 1997: «El teatro escolar latino en el Colegio de Montesión (Palma de Mallorca). I: historia y documentos», en M^a.C. Bosch,-M^a.A. Fornés (eds.), *Homenatge a Miquel Dolç. Actes del XII Simposi de la Secció Catalana i I de la Secció Balear de la SEEC (Palma, 1 al 4 de febrer de 1996)*, Palma de Mallorca, pp. 623-626.

STÄUBLE, A., 1980: «L'idea de tragedia nell'Umanesimo (con una bibliografia sulla tragedia umanistica)», en *La rinascita della tragedia nell'Italia dell'Umanesimo*, Viterbo, pp. 47-70.

WILSON, E.M. – MOIR, D., 1974: *Historia de la literatura española. 3. Siglo de Oro: teatro*, Barcelona.